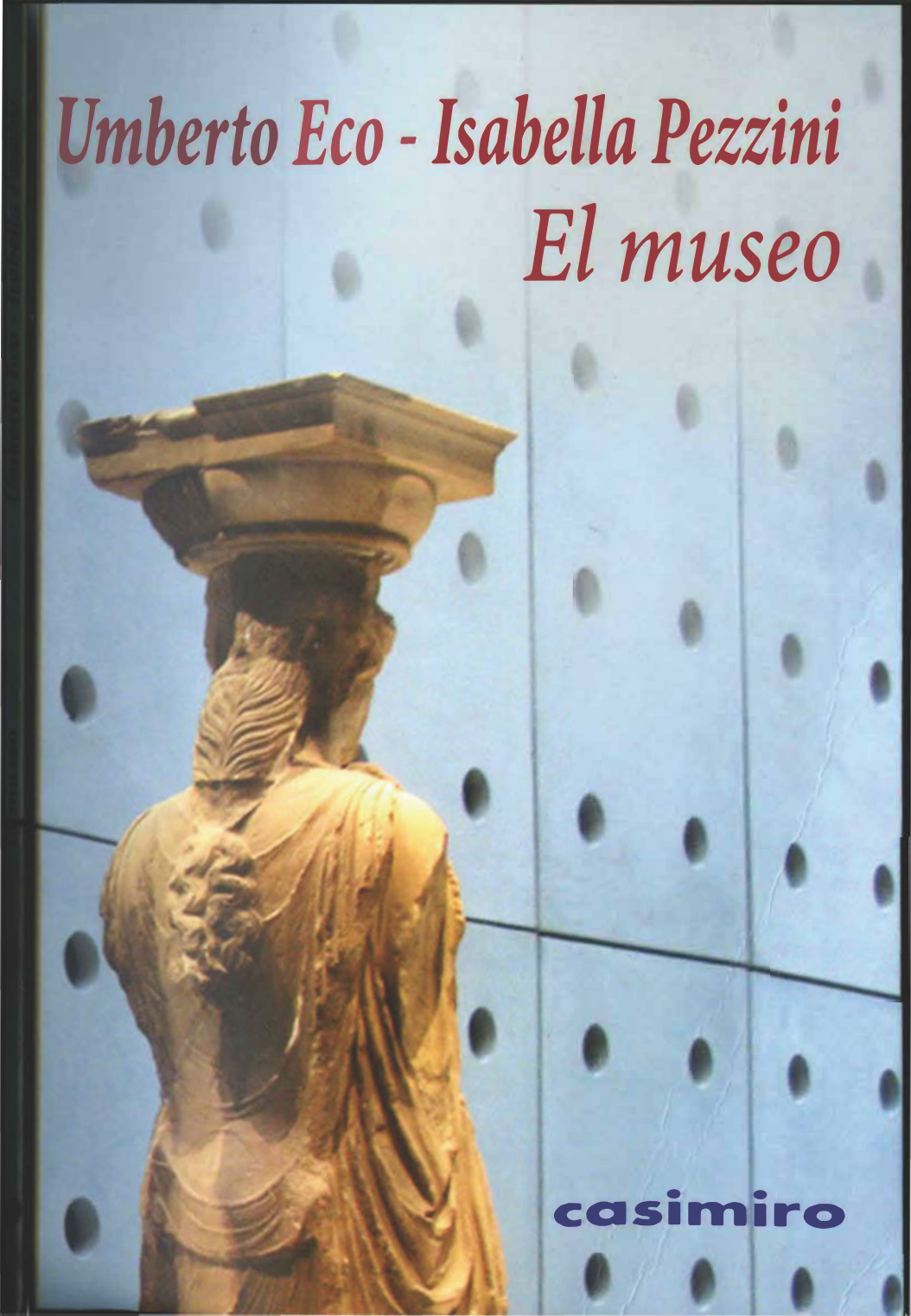
Umberto Eco - Isabella Pezzini

El museo



casimiro

Umberto Eco
Isabella Pezzini

El museo

Presentación de Maria Albergamo

casimiro

casimiro [*casimoroa edulis*]

Traducción de Alfredo Taberna

Diseño cubierta: Rossella Gentile
En cubierta: Museo de la Acrópolis (vestíbulo), Atenas.
obra del arquitecto suizo Bernard Tschumi, inaugurado en 2008

CREATIVE COMMONS

© Casimiro libros, Madrid, 2014

Todos los derechos reservados

www.casimirolibros.es

ISBN: 978-84-15715-53-5
Depósito legal: M-27869-2014

Impreso en España

Índice

Introducción
Maria Albergamo 7

El museo del tercer milenio
Umberto Eco 15

Semiosis del nuevo museo
Isabella Pezzini 43

Pergamon Museum, Berlín
Fotografía de Thomas Struth, 2001

Introducción

Maria Albergamo

> *Un museo es como una novela: cuando un visitante entra en él, espera que alguien le narre algo y, cuando vuelve a casa, quiere contar lo que ha visto de una forma narrativa. La semiótica puede ayudar en la construcción de una buena novela, con una buena trama, con buenas explicaciones y buenas descripciones.*
>
> Omar Calabrese

El primer dato que podemos extraer de la simple lectura de los títulos de los ensayos presentados en este libro es que ambos se ocupan de los cambios o transformaciones que se han producido recientemente en el museo.

Si "El museo del tercer milenio" nos remite inmediatamente a la relación entre museo y siglo XXI respecto a un objeto que, en cuanto expresión institucional del Estado moderno, es un fenómeno bastante reciente en la historia de la cultura, "La semiosis del nuevo museo" en cam-

bio anuncia un análisis de los elementos de transformación e innovación que permiten, hoy, hablar de "nuevos museos".

Ambos ensayos son obra de dos semiólogos: Umberto Eco, maestro indiscutido, e Isabella Pezzini, ex alumna suya y hoy catedrática de Semiótica en la Universidad "La Sapienza" de Roma. A pesar de las diferencias que se advierten entre ellos, los dos escritos comparten el enfoque semiótico que reivindican a la hora de analizar en toda su complejidad un objeto de análisis tan estratificado como el museo.

En el ensayo de Eco esos estratos son individualizados, desde el comienzo, gracias a los conceptos de *tesoro*, *espacio público* y *espacio privado* que podemos entender, siguiendo a Ernst Gombrich, como "figuras" del museo: tesoro, santuario, depósito y exposición (Gombrich 1979, "Il museo: passato, presente e futuro", en *Ideali e idoli. I valori nella storia e nell'arte*, Einaudi, 1986).

El museo se encuentra estratificado porque desde siempre está presente en la historia de la cultura y siempre aparece, curiosamente, como algo "implícito". Implícitamente contenido en la práctica (antiquísima) del coleccionismo: el museo, antes incluso de asumir connotaciones modernas, tiene un origen directo en la práctica de la acumulación. Implícitamente incluido en el ámbito de lo sagrado y en el universo de los relicarios, sobre todo en el caso de los museos de arte. Y además implícitamente contenido en la organización y en la activación del saber, funciones pro-

pias de la biblioteca; el *Museóon*, "lugar sagrado de las Musas" fundado en Alejandría por los Tolomeos, era un areópago de estudiosos, filósofos y literatos; y este es el significado que Diderot y D'Alembert le dan en la *Encyclopedie* (1757) y también el que en 1654 le otorga Comenio, como nos recuerda Umberto Eco.

El museo es complejo porque es contradictorio. Como colección, conserva y expone, oculta y muestra; y la tendencia a la acumulación y al archivo –el museo es voraz, escribe Eco– no puede dejar de entrar en conflicto con la exhibición, porque el archivo no prevé espectadores.

El museo destruye y reconstruye, pasa de la rapiña a la memoria. "Museo y mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética" decía Adorno. El Louvre, creado a partir de botines de guerra y razias, muestra que no podría haber reconstrucción sin una destrucción previa: aquella existe en función de esta, pero se trata de una destrucción que se acerca más bien a una práctica de supresión de la memoria.

Esta es la compleja estratificación (que se da asimismo en lo conceptual) del museo: colección, coleccionismo, archivo, interpretación, orden, desorden, taxonomía y transmisión de conocimientos, memoria, supresión, didáctica, exposición..

El museo es también el edificio y el lugar en que se ubica. Nuestros dos autores se ocupan igualmente del contenedor. Especialmente Isabella Pezzini, que ha investigado el aspecto arquitectónico, singulariza en el conte-

nedor un elemento específico de los "nuevos museos", construcciones que se caracterizan por su discontinuidad y diversidad respecto a la ciudad que las rodea, y por tanto también por su aislamiento, su autonomía. Es como si el museo de "crecimiento ilimitado" de Le Corbusier, por ejemplo, o la espiral de Frank Lloyd Wright para el Guggenheim de Nueva York, o las formas orgánicas del museo de Gehry en Bilbao estuvieran pensados para destacar del espacio circundante. La autora habla en efecto de "iconos metropolitanos", de *landmark*, o de monumentos de la contemporaneidad extraordinariamente reconocibles.

Como escribe Umberto Eco, "Las obras importan, por supuesto, pero todavía importa más el recorrido en espiral que permite verlas rápidamente una detrás de otra", pero al mismo tiempo el estudioso observa que no se trata de un fenómeno del todo nuevo, porque visitar o no visitar un edificio depende también de la curiosidad de los visitantes. Probablemente este fenómeno se pueda relacionar con la estratificación del museo; en efecto, las superposiciones especulares del tesoro y del santuario –coleccionismo y peregrinación– son formas de ritualidad que, aunque diferentes, construyen el significado de un lugar. Los santuarios eran evidentemente la meta de los peregrinos y Gombrich relaciona perspicazmente el *monumentum* con el *souvenir* (recuerdo con valor de símbolo) como isotopías de la conmemoración. "Por otra parte" –sigue diciendo Eco– "tampoco en San Pedro de Roma los pere-

grinos van a ver la Piedad de Miguel Ángel, sino para tener la experiencia global de una obra de arte arquitectónica y de un espacio de fervor religioso". Del mismo modo, quien va al Vaticano visita la Capilla Sixtina, pero esta no es un museo, como tampoco son un museo las Estancias de Rafael.

Por lo tanto, si las comparamos con las arquitecturas más actuales, también estas son islas que destacan del lugar en que se sitúan. Lugares discontinuos que, exactamente igual que ocurre con la forma geográfica de una isla, en virtud de esos elementos de discontinuidad y de ruptura se convierten en un mundo autónomo, hipersignificante. Mundos dotados de especificidad (lo que en semiótica se denomina *isotopía interna*), con resultados que no solo pueden ser positivos, como ocurre por ejemplo con la extremada riqueza del Vaticano, sino también negativos, como en el caso de un museo de carácter exageradamente monográfico y que por lo mismo resulta tedioso. Sería apropiado recordar aquí la referencia que hace Pezzini al concepto de *heterotopía*, puesto que siempre que entramos en un museo o visitamos una pequeña isla experimentamos un efecto de ruptura espacial y temporal.

Las investigaciones desarrolladas en estos ensayos son dos intensos reconocimientos dialógicos. A este respecto, el texto de Isabela Pezzini se revela extremadamente fecundo en los análisis de las exposiciones y del público y ofrece motivos de reflexión que también interesan al comisario de arte.

Por otra parte, el *acto de exponer algo a la mirada de alguien* es, si lo pensamos bien, la especificidad intrínseca del museo. En su formulación más simple, el museo se basa en la relación entre un sujeto que mira y un objeto que se exhibe a la mirada; relación que en palabras de Pomian y como nuestros dos autores nos recuerdan, permite hablar del objeto como "semióforo", es decir "signo, portador de un testimonio, que remite a algo distinto".

Tanto Eco como Pezzini destacan en la exposición una articulación importante para separar los estratos que componen el museo. Umberto Eco se refiere, a tal propósito, al análisis de Foucault de la pintura de Édouard Manet para mostrar bien el nacimiento de un arte creado con la finalidad de ser expuesto (*Le déjeuner sur l'herbe* y la *Olympia*), bien la aparición de un público, y por tanto del museo en sentido moderno. Es una cuestión que empieza a plantearse a finales del siglo XVIII, cuando comienzan a establecerse diferencias entre el estatus de un arte del pasado que entra en el museo y el producido expresamente para ser expuesto, como ocurre precisamente con el de Manet, que construye sus imágenes desde el punto de vista del público y en relación con la articulación espacial de las paredes del museo.

Isabella Pezzini ofrece así un significativo análisis del concepto de exposición que va a enriquecer la reflexión de Eco, sometiendo a examen los temas de las metrópolis, de las Exposiciones Universales, de los *passages*, de las galerías, de los escaparates de comienzos del siglo XX

donde empieza a formarse, sobre todo en lo que se refiere a los museos de arte, la conciencia de una exhibición que ya no se basa en la especificidad del objeto sino en sus valores expositivos.

El museo es un objeto teórico de gran interés porque de un lado posee su propia crítica externa (que puede proceder de distintas perspectivas de investigación, sean estas sociológicas, artísticas, históricas) y tiene por tanto la capacidad de crear un *corpus* de análisis con la intención de lograr una reubicación del paradigma conceptual, sujeto hoy, como hemos visto, a profundas transformaciones. El museo presupone así una conceptualización autorreflexiva y por tanto una *metasemiótica*, como la llama Isabella Pezzini.

Por otro lado posee, autónomamente, una gramática propia, los elementos que lo estructuran, unas reglas propias, un orden de prioridades, un sistema de valores.

El museo se presenta pues, bien como un conjunto de textos, bien como un sistema de reglas (Y. M. Lotman).

Los puntos de reflexión ofrecidos en estos densos ensayos no se agotan en los argumentos de la presente introducción, por lo que le corresponderá al lector construir su recorrido.

Quisiera concluir con dos bellísimas imágenes: la del "vértigo de la mezcla" que Paul Valéry atribuye al museo y la del "vértigo de la lista" que Umberto Eco hizo aparecer en el título del libro-catálogo de la exposición comisariada por él en noviembre de 2009 a invitación del Louvre, y en

cuyas páginas lista, relación, enumeración, acumulación se convierten en posibles modelos expositivos, museos del etcétera, siempre abiertos a nuevos descubrimientos.

Es lo que ocurriría (tal vez sería lo mejor) en un museo con una única obra, porque nos invitaría a imaginar otras posibles.

* La cita de apertura está extraída de una entrevista realizada a Omar Calabrese con ocasión del curso *Semiótica y museo: el laberinto de la mirada*, que tuvo lugar en Bilbao en 2001 y en el que el profesor impartió una conferencia sobre los visitantes de los museos.
El texto de Umberto Eco (ya publicado en *Revista de Occidente*, nº 290-291, julio-agosto 2005) recoge la conferencia inaugural del curso, pronunciada en el Museo Guggenheim el 25 de junio de aquel año. Además de los organizadores de las jornadas, Jorge Lozano (que ha cedido gentilmente los derechos de publicación) y Santos Zunzunegui, participaron en las mismas los siguientes estudiosos: Alberto Abruzzese, Juan Navarro Baldeweg, Omar Calabrese, Renate Eco, Luis Fernández-Galiano, Tomás Llorens, Alfonso Pérez Sánchez, Juan Ignacio Vidarte y Miguel Zugaza.
El ensayo de Isabella Pezzini es la parte introductoria de un libro de próxima aparición. La autora ha publicado diversos estudios, artículos y ensayos sobre el tema. Entre sus libros mencionaremos *Scene del consumo: dallo shopping al museo* (Meltemi 2007) y *Semiotica dei nuovi musei* (Laterza 2011).

El museo en el tercer milenio

Umberto Eco

Comencemos hablando mal de los museos, y cedamos la palabra a Paul Valéry:

> Los museos no me gustan demasiado. Los hay admirables, pero ninguno delicioso. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, ideas justas y claras, tienen poca relación con las delicias [...] Me encuentro en medio de un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige, sin conseguirlo, la inexistencia de todas las demás [...] Ante mí se desarrolla en el silencio un extraño desorden organizado. Me asalta un horror sagrado. Mi paso se hace religioso. Mi voz cambia, se vuelve un poco más alta que en la iglesia, pero menos fuerte de lo que sería en la vida normal. Pronto ya no sé qué he venido a hacer en estas soledades enceradas, que evocan el templo y el salón, el cementerio y la escuela [...] ¡Qué fatiga, me digo, qué barbarie! Todo esto es inhumano. No es puro. Esta proximidad de maravillas independientes y enemigas, tanto más enemigas cuanto más semejantes son, resulta

paradójica [...] El oído no aguantaría a diez orquestas tocando juntas. El espíritu no puede seguir una multiplicidad de operaciones distintas, no existen razonamientos simultáneos. Pero he aquí que el ojo [...], en el instante en que percibe, se encuentra obligado a admitir un *retrato* y una *marina*, una *cocina* y un *triunfo*, personajes en los estados y posiciones .... más diversos, y no sólo esto, sino que debe acoger en su mirada armonías y modos de pintar incomparables [...] obras que se devoran unas a otras [...] Pero nuestra herencia nos aplasta. El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, se ve empobrecido por el mismo exceso de sus riquezas [...]. Un capital excesivo y por tanto inutilizable.

"El problema de los museos",
en *Oeuvres*, París, Pléiade, pp. 290 ss.

No sé en qué museo pensaba Valéry en 1923. Tal vez estaba de mal humor aquel día, teniendo en cuenta que catorce años después escribió para la fachada del Palais de Chaillot unos versos en honor de la exposición museística (*Choses rares et choses belles / ici savamment assemblées / instruisent l'oeil à regarder / comme jamais encore vues / toutes choses qui sont au monde*). Pero desde luego acertó a captar tres características del museo tradicional: (i) ambiente silencioso, oscuro, poco amistoso; (ii) falta de un contexto en que situar las obras singulares; (iii) abundancia de obras y dificultad para percibirlas y memorizar-

las todas. Hoy la evolución de los museos hace que las dos primeras objeciones de Valéry ya no tengan ningún valor: el museo se ha vuelto claro, solar, amistoso, acogedor, y casi siempre la distribución de las salas favorece la relación entre la obra y su contexto. ¿Hemos remediado la tercera característica?

El museo es por definición voraz. Y lo es porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña. La colección romana nace del botín de guerra. Dice Plinio (*Nat. Hist.* 37, 13-14): "Fue la victoria de Pompeyo la que creó la moda de las perlas y las gemas, de igual modo que la de Escipión y Manlio creó la moda de la plata cincelada, los tejidos atálicos y los triclinios con adornos de bronce; y la de Lucio Mummio creó la moda de los vasos de Corinto y los cuadros." Nace con esta rapiña (o, si prefieren, con el derecho de conquista) la acumulación de objetos insignes, el orgullo de incrementar ese conjunto, el mercado que inmediatamente deriva de ello. En un principio no existe el fetichismo del original. Muchas obras de la Grecia antigua han llegado a nosotros en las copias que de ellas mandó hacer el coleccionista romano.

Para Krysztof Pomian ("Collezione", *Enciclopedia* III, Turín, Einaudi, 1978), si en un principio se recogen religiosamente, y en un lugar reservado, ajuares funerarios (baste pensar en los tesoros sepultados con los faraones) o donativos recibidos por el templo, muy pronto la colección se interesa por objetos que él llama "semióforos", es decir cosas que, con independencia muchas veces de su

valor venal, son signos, ofrecen un testimonio, remiten a alguna otra cosa, al pasado del que provienen, a un modo exótico del que son documentos únicos, al mundo invisible.

En este sentido la colección quiere ser al mismo tiempo "tesoro" y "teatro" del mundo, y al principio esta idea de un Teatro del Mundo se presenta más bajo la forma de una acumulación de noticias (y por tanto de Libro) que bajo la forma de una acumulación de objetos. Teatro quería ser la inmensa *Historia Natural* de Plinio, que en la epístola dedicatoria dice que los 20.000 hechos por él recogidos justificaría que se hablase de *thesaurus*; teatros eran las Enciclopedias medievales que registraban todas las gestas del pasado, todos los habitantes de los mundos ignotos, todas las piedras, las hierbas, los prodigios. Y teatros serán las grandes enciclopedias inspiradas en la Pansofía renacentista y barroca, mientras que Museum se llaman también las colecciones de textos sobre un tema específico, como el *Museum Hermeticum*.

Por otra parte, de algunos conjuntos de objetos reales, como la colección del Colegio Romano de Athanasius Kircher, hoy dispersa, se conoce su naturaleza sólo porque de ellos se conservan catálogos ilustrados que son museos por derecho propio: el *Museum Celeberrimum* de Sepibus de 1678 y el *Museum Kircherianum* de Bonanni de 1709.

Un espacio privado

En cualquier caso, se tratase de una colección de libros o de objetos, lo que caracterizaba un "museum" tradicional era ser un espacio privado. Comenio, en su *Orbis Sensualium Pictus* (117) definía el museo como "*locus ubi studiosus, secretus ab hominibus, solus sedet, Studii deditus, dum lectitat Libros*", y el grabado muestra a un laico inclinado sobre el facistol, mientras que en las paredes se alinean los libros. Aquel museo que también era conocido como Estudio, Studiolo o Gabinete (y que con los humanistas podrá también reunir testimonios arqueológicos, transformándose así en colección de objetos raros y antiguos), era ante todo un espacio de aislamiento, y nada nos puede hacer entender mejor que la carta de Maquiavelo a Francesco Vettori (1513) lo que para el hombre de cultura significaba disponer de este refugio sustraído a la curiosidad y las molestias del mundo exterior:

> Por la mañana me levanto con el sol y me voy a un bosque mío que estoy haciendo talar [...] Una vez salido del bosque, me voy a una fuente [...] Por la carretera me dirijo a la posada, hablo con los que pasan, les pido noticias de sus tierras [...]. Cuando cae la tarde, vuelvo a casa y entro en mi estudio; en la puerta me quito la ropa de todos los días, llena de barro y suciedad, y me pongo un traje de rey o cortesano; vestido decentemente entro en las cortes de los antiguos, donde, afablemente recibido por ellos, me ali-

mento de esos manjares que son los míos, y para los que nací; y allá no me avergüenzo de hablar con ellos, ni de preguntarles las razones de sus hechos; y ellos me responden con humanidad; y durante cuatro horas no siento ningún tedio, me olvido de toda preocupación, no temo la pobreza, ni me espanta la muerte: me identifico totalmente con ellos.

Carta a Francesco Vettori, 10 de diciembre de 1513.

Las acumulaciones de objetos del humanista, los primeros museos de curiosidades y cosas científicas del Seiscientos, como el de los Aldovrandi, las mismas *Wunderkammern* barrocas, no estaban abiertos al público. Es cierto que el coleccionista los mostraba con orgullo a visitantes cualificados, colegas, cofrades de todas las partes del mundo, pero eran siempre sólo los miembros de un mismo ambiente social los que se visitaban unos a otros.

¿Qué era un objeto en un espacio privado? Algo que el coleccionista conocía *intus et in cute*: y por tanto, aunque experimentaba el orgullo de acumular tantos objetos, estaba, como Maquiavelo con las sombras de sus Grandes, en situación de interrogarlos uno por uno, o aun de dedicar toda una jornada a un solo hallazgo, y de leer en él no únicamente la historia de su origen lejano, sino también las vicisitudes de su descubrimiento y adquisición. Es en el fondo la misma sensación que yo, coleccionista de libros antiguos, experimento viviendo entre mis tesoros: me

siento feliz de poseer tantos, pero cualquier visita está dedicada a uno sólo, y cuando lo toco me remonto al día en que lo encontré. Así escapa uno al síndrome de Valéry, conociendo la historia pública y privada de todos los individuos de una colección.

El tesoro

La situación cambia cuando de la colección del patricio se pasa a los tesoros medievales, que el príncipe o el abad amasaba en su palacio o en su iglesia. Es cierto que sigue existiendo la figura del apasionado, como el obispo Suger de Saint Denis, que sabía describir con acentos místicos cada uno de sus hallazgos, y los nombraba uno por uno. Pero llega el momento en que la cantidad se impone sobre la calidad de cada objeto. Pensemos en la acumulación de reliquias. Para Pomian la reliquia es un signo de lo invisible, y lo era desde luego la reliquia única, adquirida con esfuerzo por una catedral o una iglesia abacial, a la que se acercaban multitudes de peregrinos para vivir una experiencia de intensa espiritualidad frente a aquel singular objeto prodigioso que remitía a la santidad de la que era sinécdoque, o metonimia. ¿Pero qué ocurre cuando el tesoro se convierte en amontonamiento de reliquias?

En el tesoro de la catedral de San Vito de Praga se encuentran los cráneos de San Adalberto y San Wenceslao, la espada de San Esteban, un fragmento de la Cruz, el

mantel de la Última Cena, un diente de Santa Margarita, un fragmento de la tibia de San Vital, una costilla de Santa Sofía, la barbilla de San Eobano, el bastón de Moisés, el vestido de la Virgen. En el catálogo del fabuloso tesoro del duque de Berry, hoy disperso, figuraban el anillo de esponsales de San José, cálices y vasos de gran valor artístico, un elefante disecado, un basilisco, un huevo que un abad había encontrado dentro de otro huevo, maná del desierto, un cuerno de unicornio. Todavía hoy, en el tesoro imperial de Viena vemos reunidos un fragmento del pesebre de Belén, la bolsa de San Esteban, la lanza que hirió a Jesús en el costado junto con un clavo de la Cruz, la espada de Carlomagno, un diente de San Juan Bautista, un hueso del brazo de Santa Ana, las cadenas de los Apóstoles, un trozo del vestido de San Juan Evangelista, otros fragmentos del mantel de la Cena, una copa de ágata del siglo IV que la tradición quiere que sea la copa del Graal. Las crónicas antiguas informan de que en el siglo XII en una catedral alemana (creo que la de Colonia) se conservaba el cráneo de San Juan Bautista a los doce años.

Frente a este amontonamiento de cartílagos anónimos y amarillentos, místicamente repugnantes, patéticos y misteriosos, frente a estos andrajos de telas desteñidas, descoloridas, deshilachadas, a veces enrolladas en ampollas como misteriosos manuscritos en sus botellas, frente a estas materias desmenuzadas, que se confunden con la tela y el metal en que reposan, a la vista de estos contene-

dores, muchas veces construidos por un devoto *bricoleur* con fragmentos de otros relicarios, en forma de torre, de pequeña catedral, con pináculos y cúpula, o de ciertos relicarios barrocos que semejan relojes o carillones, la reliquia única pierde toda su magia. El conjunto no es el signo de lo invisible a que remite, sino de la riqueza visible que es. Si, frente a la reliquia única que adoraba, el fiel estaba convencido de su autenticidad, frente a la acumulación de reliquias uno se vuelve insensible al sospechar que allí hay algo falso. ¿Qué importa? Es el conjunto lo que resulta bello. Tanto que hoy nos gustan las reliquias laicas y desacralizadas, como las cajitas surrealistas de Joseph Cornell y las urnas llenas de objetos seriados de Arman.

El mismo gusto por la acumulación indiferenciada se vuelve a encontrar en las primeras galerías de pintura y escultura, si hemos de creer al menos el testimonio de aquel prodigioso pintor de colecciones de cuadros que fue Giovanni Paolo Pannini (1691-1765). Como se sabe, Pannini pintó colecciones de obras de arte, galerías y salones inmensos que parecen álbumes de sellos, llenos de cuadros hasta el límite de las altísimas bóvedas, a su vez cubiertas de frescos, con el coleccionista sentado o paseando orgulloso entre los tesoros que le pertenecen. Si miramos a través de una lupa descubriremos imitaciones en miniatura de toda la pintura de los siglos precedentes. En sendos cuadros Pannini pinta un conjunto de esculturas y vistas de la Roma antigua y otro de la Roma moderna, y en el primero consigue poner casi todos los princi-

pales monumentos de la cultura clásica, y en el segundo obras de Bernini, Borrommi, Sangallo, Vignola, dentro de un conjunto de cincuenta y cuatro obras maestras conocidas, más dos monumentos no identificados. Insensible a la verdad museística, sitúa en la primera colección el *Hércules Borghese*, el *Gálata moribundo*, el *Laoconte* y el león del Acqua Felice; en la segunda el *Moisés* de Miguel Ángel, el *David* y el *Apolo y Dafne* de Bernini, el león de Villa Medici. Nunca me he fijado en si Pannmi puso también en las paredes de sus galerías cuadros que representasen espacios con cuadros, pero seguro que era muy capaz de hacerlo. Su obra maestra podría haber sido un cuadro que representase todos sus cuadros de cuadros.

Pannini inventaba sus colecciones de cuadros, pero la colección verdadera expresaba voracidad, gusto rapaz, analidad posesiva. Podríamos también verlo como el primer postmoderno: abrumado por la pintura, por la escultura, por la arquitectura del pasado, antes que destruir para olvidar, citaba, copiaba, reconstruía, y convertía toda la historia del arte en objeto de un bricolaje de pesadilla, paralizado por su propio crecimiento exponencial. Al mirar una colección de cuadros de Pannini uno puede también detenerse, acercarse con un *zoom* a un solo cuadro entre los cien con que nos abruma; pero por poco tiempo, basta apartar la mirada un instante y ya no volvemos a encontrar aquel cuadro, lo único que vemos de nuevo es el conjunto... Las colecciones de cuadros de Pannini son el anuncio de nuestras veladas televisivas, con

el pulgar enloquecido sobre el mando a distancia, obediente al delirio de poseerlo todo. Las colecciones de cuadros de Pannini, celebrando el éxtasis de la abundancia, sientan las bases del vértigo melancólico de Valéry.

De lo privado a lo público

Para encontrar un museo público habrá que esperar hasta el siglo XVII, al anuncio que de él hacía Bacon en *La Nueva Atlántida* cuando hablaba de la Casa de Salomón, donde todas las maravillas de la ciencia, objetos de medio mundo y retratos de grandes inventores se exponían para edificación de los ciudadanos. La primera biblioteca pública es la Bodleian de Oxford, de 1602. El primer museo que se declara abierto a la ciudadanos, el Ashmolean Museum de Oxford, en 1683. En 1753 el Parlamento británico crea el British Museum con las colecciones adquiridas por Hans Sloane. Con la Revolución francesa los bienes de la casa real pasan a ser públicos y las obras maestras del Louvre son expuestas bajo el nombre de Museo. La idea de un templo del arte maduraba ya desde antes y en 1783 Etienne-Louis Boullée había diseñado el proyecto de un Museo como monumento de gratitud pública. El museo de la revolución no es sólo una agrupación de objetos, sino también de gente. Pero Walter Benjamin nos advierte de que, en el momento en que era expuesto a todos, la obra maestra perdía su "aura".

La recepción de las obras de arte se produce atendiendo a diversos factores [...] El primero de ellos depende del valor cultual, el otro del valor expositivo de la obra de arte. La producción artística se inicia con figuraciones que están al servicio del culto. A propósito de estas figuraciones podemos admitir que lo importante es que existan, no que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad Piedra dibuja en las paredes de su caverna es un instrumento mágico. El autor lo pone a la vista de sus congéneres; pero ante todo está dedicado a los espíritus. [...]

Algunas estatuas de dioses son accesibles únicamente al sacerdote en su "cella". [...]

Con la emancipación de determinados ejercicios artísticos del ámbito del ritual, aumentan las ocasiones de exhibir sus productos. La posibilidad de exponer un retrato de medio cuerpo, que puede ser enviado a cualquier lugar, es mayor que la de exponer la estatua de un dios que reside permanentemente en el interior de un templo. La posibilidad de exponer una tabla es mayor que la de exponer el mosaico o el fresco que la habían precedido.

[...] Así como en los tiempos primitivos, debido a la absoluta preponderancia de su valor cultual, la obra de arte se convirtió en un instrumento de la magia, que en cierto modo sólo más adelante se reconoció como obra de arte, hoy, a consecuencia del poder absoluto adquirido por el valor expositivo, la obra de arte pasa a ser una formación con funciones completamente nuevas, entre las cuales aquella de la que somos conscientes, es decir la artística, se

perfila como la que en el futuro se reconocerá como marginal.

"Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzieerbakeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1937.

Michel Foucault ("La bibliothéque fantastique", en *Travail de Flaubert*, París, Seuil, 1983) nos recuerda que, con el nacimiento del museo público, nace la obra concebida para ser expuesta en el museo:

> Es posible que *Le Déjeuner sur l'herbe* y la *Olimpia*, hayan sido las primeras pinturas "de museo": por primera vez en el arte europeo, se pintan lienzos no precisamente para imitar a Giorgione, a Rafael y a Velázquez, sino para dar testimonio, al amparo de esta relación particular y visible, por debajo de las referencias descifrables, de una nueva relación sustancial de la pintura consigo misma, para dar fe de la existencia de los museos, y del modo de ser y de relacionarse que en ellos tienen los cuadros.

El objetivo virtuoso de los primeros museos es sustraer el objeto a la posesión individual y al circuito comercial, para convertirlo en bien inalienable reservado a todos los ciudadanos. Pero, al hacerse democrático, el museo crea pronto un público que sufre, de modo menos culto y más instintivo, el síndrome de Valéry. Pocas décadas después de la apertura de la Bodleian Library y del Ashmolean Museum, Zacharias Conrad von Uffenbach, un visitante

de comienzos del Setecientos, dice a propósito de aquélla: "A cada instante llegan nuevos visitantes, y, algo que sorprende bastante, entre ellos gente de la ciudad y campesinos que miran la biblioteca con la misma atención que una vaca podría mirar una nueva cancela, con tal rumor y tal movimiento de pies que molestan a todos los demás". Y más adelante: "el 23 de agosto queríamos ir al Ashmolean Museum pero era día de mercado y todo tipo de aldeanos, lo mismo hombres que mujeres, se encontraban allí porque las *leges* colgadas en la puerta... permitían entrar a todos" Pocos años después de su fundación estos instrumentos de información y de educación se habían convertido ya en lugar de admirativa peregrinación para los curiosos que a duras penas entendían lo que veían.

Fruición en la distracción

Por muy bien organizado y subdividido en épocas, géneros y estilos que esté, el museo moderno se convierte en un lugar donde quien quisiera ver todo lo que hay en él no vería nada, y si se limitase a mirar, no podría memorizar nada. Es cierto que el auténtico apasionado del arte visita un museo poco a poco, interrumpiendo la visita con largos descansos (y la gran intuición del museo contemporáneo ha sido que el café, el restaurante, la librería no sean apéndices comerciales del museo, sino que permitan dilatar, interrumpir y reemprender la visita, sin fatigar el ojo y

la mente). Otros hacen lo que yo hago cuando llego por ejemplo a Amsterdam y dedico media hora a una enésima visita al Rijksmuseum: recorro a la carrera todas las salas pasando de largo incluso ante Rembrandt, y me dedico sólo a mi cuadro favorito, una *Iglesia* de Saenredam. Media hora de intensa contemplación satura el espíritu. Luego me voy, para no perder lo que he atesorado. Así evito tanto el síndrome de Stendhal como el de Valéry.

Pero sabemos muy bien que la visita normal al museo se produce hoy de muy distinta manera. Manadas de turistas que no podrían volver a casa sin haber visto (o sin decir que han visto) el Louvre, la National Gallery o los Uffizi, recorren a paso de corredor de maratón una larga sucesión de salas, se detienen brevemente y sin discriminar ante cuadros irrelevantes, pasan de largo ante las obras maestras, se agolpan ante las únicas pinturas de las que han oído hablar (*La Gioconda*, *La Virgen de las rocas*, *La Primavera*) logrando a duras penas ver la obra-fetiche, y salen habiendo obtenido escasa información y un goce estético totalmente superficial. En compensación, con su aliento mortífero contribuyen a la ruina de las grandes obras maestras que han ido a venerar.

El contenedor

Se añade a esto que con frecuencia algunos museos son visitados no por las obras que contienen, sino por la

magia del contenedor. No consideramos aquí el punto de vista del experto, que en cualquier museo valora la calidad de la exposición, sino que adoptamos el punto de vista de los visitantes comunes.

El ejemplo más ilustre de museo visitado por su contenedor, al menos en principio, es el Guggenheim de Nueva York. Cuentan, por supuesto, las obras, pero aún más el recorrido en espiral que se lleva a cabo para verlas en rápida sucesión. Otro museo en el que el contenedor corre el riesgo de importar más que las obras es el Musée d'Orsay, hasta el punto de que se ha decidido poner en la gran sala central, donde la arquitectura amenaza con aplastar la obra, cuadros y esculturas *pompier*, decorativas por definición, y que resultan hasta redimidas, e incluso magnificadas por el contenedor; mientras que los cuadros de mayor valor estético, pensamos en Manet y en los impresionistas, se sitúan en lugares menos imponentes, que les permiten destacar sin ahogarlos.

Otro ejemplo en el que el contenedor importa más que el contenido es por supuesto el museo Guggenheim de Bilbao. Me cuento entre quienes han conseguido venir finalmente a Bilbao para ver la arquitectura de Gehry y sólo en segundo término las obras expuestas.

El triunfo del contenedor sobre las obras no es típico únicamente de nuestra época. Imagino que los primeros visitantes del Louvre, arrebatado a la familia real, entraban allí no tanto para admirar las obras de arte que contenía como para poner el pie por primera vez en el palacio hasta

entonces cerrado al pueblo. Hoy se va a Versalles para visitar el palacio y los jardines, no las obras de arte que en aquél se exponen. Pero podríamos decir que Versalles es ante todo un museo de arquitectura, de historia de la jardinería y la decoración. Por otra parte tampoco los peregrinos van a San Pedro de Roma para ver la *Pietà* de Miguel Ángel, que es ciertamente una obra de arte que se visita por sí misma, tanto que algunos pueden decir que han realizado una visita memorable aunque, por entusiasmo religioso o por falta de información, hayan ignorado a Miguel Ángel.

Recientemente se publicó en Italia una clasificación de los diez museos más visitados. Figuraban en primer lugar los Museos Vaticanos, con tres millones y medio de visitantes anuales (con ocasión del Jubileo las visitas han aumentado sólo un 23 por 100). Seguían con un millón y medio la Gallería degli Uffizi, la Gallería dell'Accademia de Florencia, y en cuarto lugar los museos del Castello Sforzesco de Milán, con más de 800.000 visitantes. En décimo lugar figura el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (281.000 visitantes). Entre estos diez museos no se encuentra la Galleria di Brera de Milán. Lo que significa que los 800.000 visitantes de los museos del Castello han pasado por Milán, y habrán visto la catedral, pero no la *Última Cena* de Leonardo ni Brera.

Pase la *Última Cena*, que exige fastidiosas reservas previas, pero por Brera (muy fácilmente accesible) han pasado 700.000 personas menos que por el Castello. Sin embar-

go, si en el Castello puede verse la *Pietá Rondinini* de Miguel Ángel, Brera cuenta con la *Madonna* de Piero della Francesca –la del huevo–, los *Desposorios de la Virgen* de Rafael, la *Piedad* de Giovanni Bellini y otras cuatrocientas obras famosísimas, de Tintoretto y Caravaggio hasta el Romanticismo y el siglo XX. Ocurre que Brera está en un palacio antiguo, bello y noble, pero no sorprendente, mientras que el conjunto del Castello Sforzesco, si bien restaurado y reconstruido casi por completo en el siglo XIX, es imponente y permite recorridos múltiples, por los patios interiores, entre las almenas, a lo largo de galerías llenas de armaduras y otros espacios igualmente espectaculares. Por tanto el Castello ha sido visitado por 800.000 personas que valoraban sobre todo el contenedor.

Ahora bien, no hay nada malo en visitar un museo valorándolo sobre todo como contenedor; al contrario, el atractivo del contenedor puede animar a descubrir las obras. Pero, si seguimos por este camino, llegaremos a la situación del Beaubourg de París, donde el contenedor constituye desde luego la máxima atracción, y el resto son bien servicios (biblioteca y videoteca) bien exposiciones temporales –por otra parte espléndidas. Normalmente una exposición temporal nos invita a considerar un solo autor, o un período histórico determinado, o un tema concreto, y en ella las obras deben quedar situadas en su contexto. Esta parece ser la tendencia de las más importantes exposiciones de las últimas décadas, de "El oro de los escitas" a "Georges de La Tour". Pero si el museo ideal

debe ser un conjunto de obras sobre un tema específico, cada una situada en su propio contexto, ¿se debe privilegiar las obras originales (y por tanto exponer sólo las que estén disponibles) o la exhaustividad histórica, aunque haya que recurrir a copias?

¿Copias u originales?

Un caso insigne de museo que expone todas las obras siguiendo un argumento dado, sin que ninguna de ellas sea un original, sino un calco perfecto, es el Musée des Monuments Français de París, donde se pueden ver no sólo las estatuas, sino también, a escala original, los pórticos de abadías como Moissac y Vezelay. Antes de visitar estas obras maestras del arte románico francés y del gótico de l'Île de France, yo los había descubierto en el Museo de los Monumentos Franceses, y aquella visita, varias veces repetida, no sólo me había fascinado sino que también me había permitido entender (tal vez mejor que contemplando luego el original) los mínimos detalles de las portadas.

Cabe observar que la escultura puede también apreciarse a través de una buena copia, y que a muchos de los que acuden a admirar en Florencia el *David* de Miguel Ángel no les preocupa que el expuesto ante el Palazzo Vecchio sea sólo una copia y el original esté en la Galleria dell' Accademia. En escultura la diferencia entre una buena

copia y el original viene sobre todo dada por la pátina del tiempo. ¿Qué ocurre en pintura?

Pregúntemenos cuáles y cuántas son las razones por las que se desea ver un cuadro original: (1) El tema, (2) las dimensiones (es prodigioso ver el tamaño real de *La Flagelación* de Piero en Urbino, ya que sus reproducciones nos hacían imaginar el cuadro, con todo el espacio que abre ante nuestros ojos, inmenso, y sólo el original nos hace apreciar la maravilla de un espacio virtual amplísimo contenido en unas dimensiones físicas tan reducidas), (3) los colores. Por último (4), el modo en que la materia se dispone sobre la tela o la tabla. Este aspecto es fundamental para una plena valoración estética, ya que en efecto los grumos de materia del último Tintoretto o de Magnasco, por no mencionar a Pollock, han de ser vistos desde cerca (si fuese posible, incluso habría que tocarlos con los dedos), y si comparamos una pintura de iglesia holandesa sobre tabla con una pintura de iglesia flamenca sobre cobre, la luminosidad es desde luego distinta y el cuadro debe ser visto con una incidencia de luz distinta. Finalmente (5) hay también cuadros, como *Los embajadores* de Holbein, que exigen también ser contemplados desde un punto de vista oblicuo, situándose el espectador no perpendicularmente sino casi en el mismo plano de la superficie, pues de otro modo se pierde el efecto de la anamorfosis.

Hoy las técnicas actuales de reproducción permiten reproducir una obra de pintura (bien sea en un soporte

material, bien proyectándola sobre una pantalla) con resultados de absoluta fidelidad en cuanto al tema y a las dimensiones, y de un parecido casi absoluto en cuanto a efectos cromáticos. La reproducción permite pues disfrutar de las características (1), (2), (3), tema, dimensiones reales y colores del cuadro. Lo que no puede darnos son las características (4) y (5), es decir la tridimensionalidad de los grumos de color, y la visión oblicua, ya que las obras pueden ser mostradas sólo de modo que la impresión sea la que experimentaríamos si viésemos el original de frente, a una distancia de algunos metros.

En un museo lo normal es que estemos obligados a ver el cuadro a la debida distancia y que no podamos tocarlo. Por ello el visitante no puede disfrutar realmente de las características (4) y (5) (hablo del visitante interesado, desentendiéndome del que pasa a la carrera contentándose con recibir una impresión general). Si pensamos ahora en un cuadro expuesto en una iglesia, sobre el altar mayor o en una capilla lateral, normalmente el visitante, en la penumbra del templo, de la obra ve poco, por lo que, si quiere apreciarla del todo, vuelve después a examinarla en una buena reproducción.

He aquí por tanto que, frente a las posibilidades de goce estético y comprensión cultural que ofrece una visita apresurada a un museo de originales, se podría tomar en consideración a veces la organización de museos o exposiciones temporales constituidos sólo por reproducciones de calidad óptima. Existe en Ferrara un museo de la pintura

metafísica donde en el lugar que debería ocupar cada cuadro hay una pantalla sobre la que aparece la obra original espléndidamente proyectada. El museo permite ver, reunidas, todas las obras de la pintura metafísica italiana, lo que ningún otro museo puede hacer. Fundamental para el estudioso, el museo fascina también al público, siempre que el propósito que lo guíe sea cultural y no fetichista. De otro modo el visitante no hará más que lamentarse de no haber visto el original de esa *Plaza de Italia* de De Chirico que tanto le gusta.

En una ocasión, anticipando la idea del museo de Ferrara, Konrad Wachsmann proyectó una estructura arquitectónica de metal, transportable y edificable en ciudades distintas, que se pudiese instalar, por ejemplo, en Dallas, Texas, permitiendo que sus ciudadanos contemplasen una semana, en distintas escalas, todas las obras, pongamos por caso, del Louvre, y tal vez la semana siguiente las de los Uffizi. El experimento ya se ha intentado alguna vez. Se podrá responder que hoy esto es posible con un buen cd-rom, pero desde luego la espectacularidad, la fascinación de las dimensiones reales sería diferente. Hablaba hace poco con un profesor de historia medieval de Mali que lamentaba no poder conseguir que sus estudiantes visualizasen una catedral gótica –no cabe pensar en la posibilidad de que los estudiantes de aquel pobrísimo país africano viajen a Francia o Alemania. Pues bien, le dije, si la UNESCO os proporcionase estructuras del tipo de la de Wachsmann, donde se pudiera experi-

mentar lo que es estar en una nave gótica, con las luces filtradas por las vidrieras y los rosetones multicolores, tal vez los estudiantes de Mali entenderían algo del Medioevo europeo. Ya sé que no sería lo mismo que pasar un día entero en Chartres, pero entre todo y nada hay muchas e interesantes soluciones intermedias.

El problema de un uso inteligente de las reproducciones se va haciendo cada vez más urgente en un mundo en el que las obras de arte viajan cada vez más de un país a otro, para permitir la celebración de exposiciones temáticas, sobre el Flandes del siglo XVII, Rafael o el cubismo. Muchos museos son reacios a los préstamos, pero las obras de arte viajan cada vez más. Cuando una obra del Museo X está de viaje, ¿qué hace ese museo? ¿Muestra un espacio vacío? ¿Sustituye la obra prestada con otra inferior sacada de sus almacenes? El peligro es que cada vez con mayor frecuencia visitaremos museos con multitud de espacios vacíos. Rellenar esos espacios con reproducciones de calidad óptima no dará satisfacción desde luego al impulso fetichista, pero sí, en un cien por cien, a la exigencia de información, posibilitando en buena medida el placer estético.

Finalmente, todos conocemos la frustración de una visita a *La Gioconda* en el Louvre. Ante nosotros hay grupos de japoneses con guías que hablan en voz alta, y cuando logremos acercarnos al cuadro, será por poco tiempo. Si en una sala contigua hubiese más de una buena copia del cuadro, y tal vez pantallas con los detalles de las manos o

la sonrisa, una vez satisfecha la necesidad fetichista de haber visto el original, el visitante realmente interesado en la obra podría admirarla un buen rato y desde todos los puntos de vista. Este recurso didáctico es hoy utilizado por algunos museos, y estoy dispuesto a apostar que para muchos la visión de las copias habrá sido estéticamente más satisfactoria que el rápido vistazo al original.

¿Permanente o provisional?

A la luz de estas consideraciones, intentaré ahora esbozar mi ideal de museo. Debo decir que algunas de las soluciones que propongo han sido ya ensayadas en varios museos, e indican una posible vía. Pero ahora permítanme que sea maximalista. Como conviene hacer en estos casos, aspiro a la Utopía en su forma más extrema, aunque me contentaría con soluciones intermedias. Mi ideal es un museo que sirva para entender y disfrutar un único cuadro (o una sola escultura, o un solo salero de Cellini). Tomemos por ejemplo *La Primavera* de Botticelli. Toda la secuencia de salas de los Uffizi debería transformarse en un único recorrido a través del cual se llegase, por último, a entender todos los aspectos de *La Primavera*. Habría salas que nos introducirían en la Florencia de la época, la cultura humanística, el redescubrimiento de los antiguos, los fermentos místicos del momento, y en la Roma donde trabajaban Ghirlandaio y Perugino, con paneles didácti-

cos, exposiciones de libros y grabados (de los manuscritos a los primeros incunables, aparecidos ya en aquellos años). Seguirían las obras de los pintores que precedieron e inspiraron a Botticelli, en los talleres de Lippi y de Verrocchio (y en este caso, para que la documentación fuese completa, se podría aceptar copias de calidad óptima, o sacar de los fondos obras que el museo nunca ha expuesto), y las obras de Botticelli anteriores a *La Primavera*. A continuación me gustaría ver cuadros con rostros femeninos que anuncian los de Botticelli, o que al contrario me informen de que la mujer era vista en aquella época de un modo muy distinto, y de que él llevó a cabo una innovación radical; debería oírse también la música que Botticelli pudo haber escuchado, las voces de los poetas y filósofos que pudo haber leído, y si fuese necesario deberían aparecer grandes fotografías de los paisajes toscanos (supongo que esta documentación es fundamental en el caso de un pintor de paisajes); me gustaría ver también documentos sobre la flora de la época, para entender cómo Botticelli había concebido a partir de ella sus flores y sus árboles. En fin, me gustaría llegar a la sala central donde por último se mostraría *La Primavera* con la mirada ya educada para ver las cosas como un florentino del Quattrocento. Luego, en las siguientes salas, me gustaría tener en pantallas todos los detalles de *La Primavera*, las soluciones pictóricas adoptadas, comparaciones con detalles de otros pintores. Y por fin, en una última sala, todo lo que pudiera decirme algo sobre la herencia de Botticelli, hasta los prerrafaelitas.

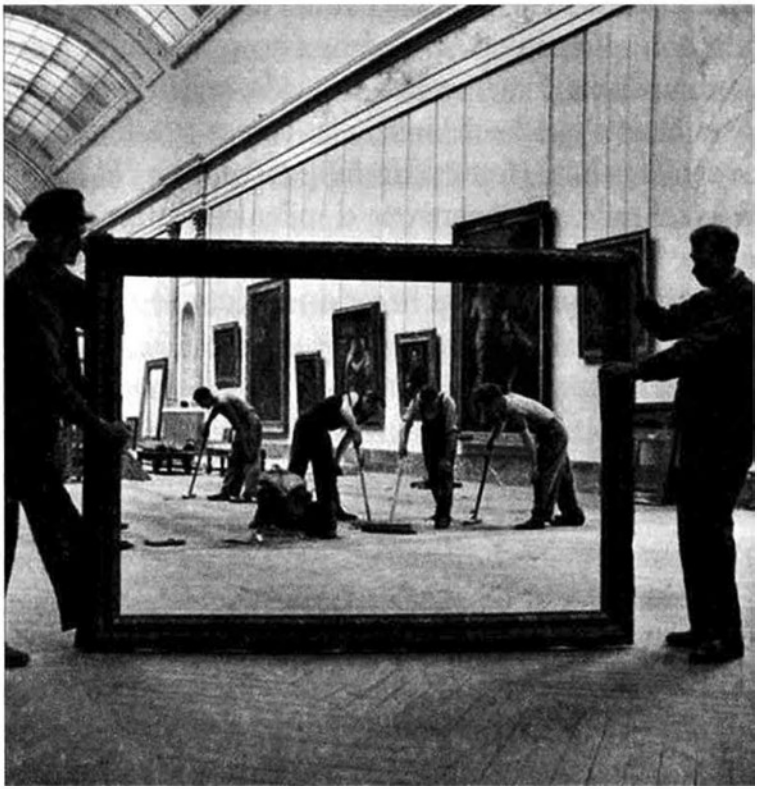
Tenía razón Valéry. Demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto, fatigan los ojos y la mente. Pero un itinerario que me conduzca (como me ocurre cuando en Amsterdam acudo a ver un solo cuadro de Saenredam, conociendo ya la historia y el ambiente en que nació) a "entrar" de verdad en una obra, haría de esa visita al museo una experiencia memorable, digna realmente del síndrome de Stendhal. Y si luego el turista fetichista se lamenta de que después de tanto trabajo no ha visto más que una sola obra, peor para él. Aunque ni siquiera el peor fetichista se resistiría a la experiencia de la contemplación de un único fetiche del que se revela su historia remota, su esencia, su destino.

Fijémonos en que este museo de un solo cuadro también podría viajar y ser instalado de nuevo en muchos lugares. Inmediatamente después de que *La Primavera* emprendiese su viaje, los Uffizi podrían reestructurarse en torno a otra de sus maravillas. Por encima de todo, con una galería que cambia de una estación a otra, Florencia merecería ser visitada una y otra vez, como se va muchas veces a Salzburgo o a Bayreuth, para oír óperas de Mozart y de Wagner siempre distintas, y en distintas interpretaciones. Además, en todos los museos, cada vez viajaría sólo una obra.

Mi museo del tercer milenio se mantendría siempre inédito, siempre capaz de ofrecerme nuevas sorpresas. El mismo Valéry se sentiría tentado a volver. E incluso un cuadro que, como decía Foucault, hubiese sido concebido

directamente para el museo, en aquella nueva disposición sería devuelto a la vida y a la cultura de la que nació y no dialogaría sólo con otros cuadros sino con la cultura que lo produjo y con la naturaleza, o la vida, que lo inspiraron.

Si la Utopía que he delineado les parece irrealizable, no pierdan la calma. He titulado mi intervención "El museo del tercer milenio", y para que el milenio termine quedan todavía 999 años. Tiempo suficiente para ver –yo confío en seguir aquí para poder hacerlo– una utopía realizada.



El Louvre, tras la guerra
Fotografía de Pierre Jahan, 1947

Semiosis del nuevo museo

Isabella Pezzini

> La verdad es que la gente viene aquí por las razones más dispares: para relajarse un poco, o para resguardarse de la lluvia, o para mirar los cuadros, o tal vez para mirar a las personas que miran los cuadros. Es de esperar, e incluso hay que confiar en que estas obras consigan de algún modo emocionarlos y que, al salir, se lleven consigo algo inesperado e imprevisible.
>
> Alan Bennet

1. El museo, quimera de nuestro tiempo

Parece que en el mundo se abren al público al menos cien nuevos museos cada año. Proyectar un *nuevo* museo es el sueño de todo arquitecto, comisario, coleccionista o mecenas, precisamente por el renovado valor simbólico que ha adquirido este tema. Un nuevo museo es necesariamente algo distinto al museo de la tradición, recoge diversas expectativas de la cultura contemporánea, la bús-

queda de nuevas centralidades con que lograr un renacimiento urbanístico tanto de los centros como de las periferias, la demanda de espacios representativos para un público de masas, o impulsar un mercado que intuye en los museos nichos dotados de un gran futuro. En suma, una *quimera*, aunque no falten otras muchas definiciones: espacio relacional, espacio del hiperconsumo, acumulador topológico, recinto, monumento, logo...

Considerado durante mucho tiempo una institución del pasado, el museo conoce hoy en cambio un auge extraordinario, aunque sea bajo una forma profundamente renovada. Sobre todo en el aspecto arquitectónico: desde el célebre Beaubourg de Piano y Rogers hasta el Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao, el museo ha enfatizado su carácter de icono metropolitano, capaz de otorgar un gran reconocimiento a lugares en busca de una identidad perdida o que intenten reencontrar o llegar a ser un punto de referencia para los flujos turísticos y cosmopolitas de los viajeros de la sociedad del ocio.

Pero no es solo el aspecto físico de los museos lo que cambia: también lo hace la relación que estas arquitecturas mantienen con su contenido tradicional, las obras, y como consecuencia con sus destinatarios, el público. Estos museos rechazan ser simples contenedores, lo más neutros posibles, y se convierten a su vez en obras, y como tales entran en diálogo con las colecciones, y a veces hasta se imponen a ellas. Un nuevo modo de concebir los espacios y la organización de los recorridos implica también a

los visitantes, apremiados por una política cultural basada ahora en los ritmos internacionales de los eventos y las muestras itinerantes a frecuentar de otra manera estos lugares.

1.1. Heterotopías

Muchos están de acuerdo en caracterizar el nuevo museo valiéndose del concepto de *heterotopía* elaborado por Michel Foucault (1984), pero dándole un sentido casi opuesto al que tenía originalmente en el discurso del filósofo. Por heterotopía se entiende hoy sobre todo una "alteridad espacial, temporal, relacional" en cuanto a dimensiones, equipamiento y funciones, con el fin de crear una discontinuidad, un ambiente semiótico distinto del habitual. Entrar a visitar un museo significa en este sentido atravesar asimismo un umbral invisible, experimentar un espacio –no solo físico sino también de comunicación– que tiene la capacidad de mediar e instaurar el contacto con otros espacios, otras temporalidades, otras culturas, otras percepciones de la realidad.

Para Foucault las heteropías por excelencia eran los espacios llamados disciplinarios, las instituciones propuestas históricamente con el objetivo de *disciplinar* a las masas de individuos (la cárcel, el hospital, el convento, el cuartel, la escuela, el manicomio, pero también, en la ciudad moderna, la calle y el parque...). Pero el vocablo puede aplicarse más en general a la relación entre la forma de

organización del espacio y la de la sociedad y el saber, para decirlo en términos semióticos entre una forma de la expresión y una forma del contenido (Fabbri 1998). El espacio de la prisión expresa una determinada concepción de la justicia y del castigo, así como el espacio de una biblioteca expresa determinada idea de clasificación del saber y del acceso a él. Estos espacios están codificados por características distributivas muy precisas: funcionales, arquitectónicas y jerárquicas. Se basan en la subdivisión del espacio en *quadrillage*, una cuadrícula "tomada en préstamo del campamento militar, mediante la cual se puede conseguir el control de los individuos aislando el espacio especializado en el interior de recintos, subdivididos a su vez en ambientes celulares organizados por clases y rangos" (Longobardi 2007). La heterotopía es pues una forma determinada por este auténtico arte del reparto del espacio, sea en términos de aislamiento y discontinuidad respecto al espacio continuo cotidiano, sea en términos de articulación serial, que asigna a cada individuo o entidad un espacio de pertinencia. Las relaciones "disciplinarias" se darían también en los edificios asignados a la organización del saber, archivos, bibliotecas y –precisamente– museos.

1.2. El canon distributivo y su ruptura

Debemos a Jean Nicolas Louis Durand y sus *Précis des leçons d'architecture* (1817-1821) la puesta a punto de esta

institución del museo, que sucede en el tiempo al anterior modelo de la Galería y de la Rotonda, vinculado todavía a la admiración reverencial por la antigüedad clásica. Ese museo incluye una primera subdivisión en sectores dedicados a las tres artes, espacios dedicados a los artistas más importantes, subdivisiones secundarias dedicadas a las escuelas, a los epígonos, un lugar central dedicado a la contemplación de las obras maestras absolutas, de la fama, etcétera. En el siglo XIX la *Altepinakothek* de Leo von Klenze, iniciada en Múnich en 1826, perfecciona la relación de interdependencia entre organización del espacio y criterios para ordenar las colecciones y, evidentemente, la visita. Un modelo que sobrevive como vestigio tipológico hasta en el proyecto del *Mundaneum* de Le Corbusier (1929), de característica forma en espiral creciente, indefinidamente ampliable, que es considerado el manifiesto del museo moderno.

Para hacerse una idea inmediata de la ruptura de esquemas que los nuevos museos se proponen, bastará pensar en el efecto transgresor que en uno de los espacios más representativos de este tipo, el Louvre de París (que ya había sido fortaleza, palacio real, prisión...), tuvieron las pirámides de cristal diseñadas por el arquitecto japonés Ieoh Ming Pei. En 1989 sus cúspides taladran con prepotencia, pero también con una cierta dosis de (involuntaria) ironía, uno de los patios históricos más famosos del mundo, precisamente en el punto en que se despliega la perspectiva de las Tullerías, que es además el eje más

importante de París: plaza de la Concordia, Campos Elíseos, Arco del Triunfo, Neuilly, Défense. La pirámide de Pei era el signo descollante de un proyecto de renovación de gran alcance, denominado naturalmente Grand Louvre, que podemos decir que aún no ha concluido. El museo "salía de sí mismo", proponiéndose como protagonista de una explosión cultural y no ya solo de la conservación y transmisión de un patrimonio dado. Más allá de unas transformaciones arquitectónicas más o menos visibles, perseguía una centralidad urbanística y territorial, a escala global, mostraba la declarada conexión de pasado y presente, y la contigüidad del disfrute de los museos a una nueva idea de consumo, extendido ahora al ámbito de la cultura. También el funcionamiento interno del museo sufría en consecuencia grandes cambios: un museo como este tiene la necesidad de renovarse constantemente a través de una política de eventos. En este caso la arquitectura del museo y el tipo de organización conceptual que sugiere pasan a un segundo plano respecto al criterio de reorganización de las obras, que se imponen sobre aquellas y en cierto sentido las neutralizan, las ponen en discusión o las resemantizan. Incluso el museo más tradicional, garante en principio del orden establecido, puede transformarse también en un potente generador de nuevos significados (Eco).

Lo había teorizado ya André Malraux en la conclusión de *El museo imaginario* (1947), donde reflexionaba sobre el modo en que los museos y las diferentes formas de

reproducción del arte en Occidente han cambiado la percepción que el espectador tiene de la obra, favoreciendo cierto tipo de aproximaciones críticas en perjuicio de otras. La lección que de aquí debemos sacar se condensa en la palabra clave *metamorfosis*: las obras no son objetos estáticos e inertes, sino –como diríamos hoy– totalidades significantes en virtual y continua metamorfosis debido a las relaciones de sentido que establecen entre ellas no solo *in praesentia* sino también y sobre todo en el ámbito inmaterial de una cultura cada vez más amplia, favorecida por las nuevas tecnologías de la reproducción. Enfatizadas al tiempo que devaluadas por los cambios de lugar así como por las aproximaciones imprevistas a que pueden ser sometidas a través de la reflexión y del estudio.

1.3. El efecto Beaubourg

La revolución de los museos se había iniciado en París sin embargo en la estela del 68, con el concurso para la construcción del Beaubourg (Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou), que ganaron en 1971 los jovencísimos Renzo Piano y Richard Rogers. Un no-museo, en realidad, por cuanto era una "máquina para la cultura", que poseía también muchas características físicas de la máquina-fábrica, al ser su propósito fundamental el vaciamiento del espacio interior y el traslado de escaleras y conducciones al exterior, en un juego de transparencia y color, de movimiento incesante y de relación con la ciudad

circundante. Los grandes espacios interiores, liberados de vínculos arquitectónicos, eran el manifiesto programático de un nuevo modo de pensar la exhibición de arte, pero no solo eso, ya que permitían organizaciones temporales totalmente renovables, así como contar con laboratorios, una gran biblioteca pública, servicios, librería o restaurante. Objeto en apariencia extraño a la ciudad, en realidad volvía a conectar con la tradición de la arquitectura de hierro y cristal del viejo mercado de Les Halles que se había demolido justo al lado. Con su plaza ligeramente inclinada, como si invitase a ser invadida, pronto pobladísima, el museo establecía una intensa relación con la ciudad, visible en su continuidad y desde mil perspectivas incluso desde el interior, desde las escaleras, desde las salas, desde la terraza panorámica. "Caravasar sesentayochista", el Beaubourg tuvo un éxito de público estrepitoso, tanto como para despertar los recelos de aquellos mismos que habrían debido alegrarse de él, como Jean Baudrillard, que en 1977 escribió un alarmista panfleto, *L'effet Beaubourg*, sobre los peligros de barbarización de la cultura de masas. En realidad el Beaubourg se inventaba un *nuevo* público típicamente metropolitano, compuesto de intelectuales pero también y sobre todo de jóvenes, de estudiantes, de extranjeros y hasta de *clochards*. El éxito "consumió" el Beaubourg, que tuvo que sufrir dos nuevas restructuraciones: una primera "revisionista", llevada a cabo por Gae Aulenti en 1986; la segunda, de 2000, del mismo Renzo Piano, que se acompañó de una gran exposición

sobre su trabajo. Esta última restauración institucionaliza la forma Beaubourg, racionaliza los espacios, canaliza al público que acude en masa. Por una vez, la revolución llega al poder. El Guggenheim de Bilbao firmado por Frank Gehry, considerado el emblema de los museos contemporáneos, por diferente que sea en su condición de museo-escultura, relanza algunas especificidades inauguradas justamente por el Beaubourg: la idea de museo como centro de gravedad de grandes operaciones urbanísticas; como instrumento de visibilidad para los administradores de la ciudad, y como elemento de atracción espectacular, lugar de consumo y de hospitalidad urbana.

2. El museo y la metrópoli, la exposición y su público

Como teoriza con extrema lucidez Walter Benjamin, a partir de la consolidación de la civilización burguesa en la primera mitad del siglo XIX, se activa un proceso, de sustancial importancia para la modernidad, de progresiva y espectacular ampliación de la participación de las masas en la vida pública, con nuevas formas de comportamientos sociales y una nueva organización de la ciudad. Con inéditas cualidades de centralidad, surgen los espacios del *welfare* y del consumo. En el siglo XIX se afirma esa revolución que caracteriza la cultura de las nuevas metrópolis, y que encuentra su expresión en la misma organización urbana –parques y *promenades*, *passages*, galerías, grandes

almacenes– y alcanza su apoteosis en las Exposiciones Universales. Estas últimas representan un momento de celebración de una nueva mitología científica y patriótica que no se limita a promover y celebrar la innovación tecnológica, los productos y la comunicación comercial, sino que desempeña un papel central para el imaginario colectivo "al divulgar el espíritu de las máquinas, la seducción de las mercancías y su puesta en escena, las mitologías modernas del progreso, las formas expresivas de la cultura de masas y de la sociedad del espectáculo" (Abruzzese, Colombo, 1994). Desde ahora el término "exposición" (del latín *exponere*, "sacar afuera", mostrar, poner a la vista del público) se ha convertido en portador de significados múltiples. Las exposiciones han ido asumiendo progresivamente "aspectos organizativos, valores, contenidos, dimensiones, estructuras, oferta, estilos de entretenimiento, plazos, tiempos de realización y formas de apertura al público diferenciados siguiendo el ritmo de la innovación tecnológica, de la geografía de los comercios, del volumen de los productos, de la cantidad y calidad de las informaciones, de los almacenes, de las memorias y clasificaciones que sirven para "representar" el completo universo de las ciencias y las artes" (ibid).

Todas estas mutaciones se han producido debido a la presión de un actor que poco a poco ha dejado de ser una figura desenfocada, una referencia abstracta, un término lejano, sometido a toda una serie de mediaciones, para convertirse en protagonista del sistema de la producción

cultural: el *público*. Hoy el éxito de público –hasta hace pocos años visto incluso con recelo– ha pasado a desempeñar un papel esencial en la legitimación política, cultural, económica y social de los museos (Ballé 1996). A partir de su primera forma institucional (las colecciones de reyes o patricios), nacidas del deseo de prestigio, de la voluntad de un restringido círculo de poseer, mostrar, comparar y contemplar las grandes obras del pasado, así como de promocionar, promocionándose, las del presente, los museos han ampliado progresivamente sus funciones, asumiendo poco a poco nuevas funciones, de la educación a la investigación y el entretenimiento. El público, en el moderno sentido del término, se constituye a finales del Setecientos, y la Revolución francesa formaliza una concepción democrática del museo que supone la responsabilidad patrimonial del Estado y la del museo frente a los ciudadanos. Pero con el correr del tiempo cada vez se hace más profunda la fractura o la dificultad de un desarrollo que mantenga el equilibrio entre el ideal democrático y la práctica museística, entre las exigencias de la conservación y la investigación y las de la apertura a un público cada vez más vasto. Aunque se multiplican las iniciativas que saben aprovechar las extraordinarias potencialidades de estos lugares, en los años de postguerra, al menos en Europa, la idea de "museo" (y el discurso podría ampliarse a los archivos, bibliotecas, etc.) lleva asociada una connotación de decrepitud, arcaísmo y conservadurismo.

Una crisis recurrente que se agudiza en los años setenta del pasado siglo: es entonces cuando se cuestiona la concepción de la cultura como patrimonio de las élites, y el museo queda por tanto estigmatizado como una institución obsoleta, inservible e inaceptable en una sociedad inicialmente orientada a la búsqueda de valores democráticos, y en seguida al consumo y a la búsqueda del *loisir*.

De aquí surge un vuelco igualmente inesperado, poniéndose en marcha un proceso que tendrá desarrollos extraordinarios en los últimos años. El principio del acceso a la cultura para todos es ratificado por los grandes organismos internacionales en documentos que van de la declaración de los derechos del hombre de la ONU a las declaraciones sobre políticas culturales de la UNESCO. En la Declaración de México (1982) se lee: "el acceso a la cultura no deberá estar limitado por los orígenes, la posición social, el nivel de instrucción, la nacionalidad, la edad, la lengua, el sexo, la religión, el estado de salud o la pertenencia a una minoría racial o a un grupo marginal". A partir de aquellos años el público, los públicos, se convierten en un componente esencial del sistema museístico y de la iniciativa cultural, los patrimonios culturales, también y sobre todo los locales, empiezan a ser considerados como recursos y motores de desarrollo más que como almacenes caros y engorrosos. Se multiplican las iniciativas, dentro de los museos y de las instituciones públicas, históricas, pero también fuera de ellos: nacen y se desarrollan nuevas profesiones que deben responder a la

nueva gama de proyectos y de servicios que han pasado a ser esenciales.

La nueva museología, cuyas ideas en realidad empiezan a difundirse ya después de la Segunda Guerra Mundial, asigna por su parte un papel importante al visitante, al que reconoce un papel activo, respecto al pasado, en su modo de aproximarse al arte y disfrutar de los espacios a él consagrados. Como resume Josep Maria Montaner a partir de uno de los primeros partidarios del "museo activo", Georges-Henri Rivière (1989): "El museo como institución continuamente renovada es ante todo un lugar de fermentación, comunicación y difusión; debe tener como objetivo el enriquecimiento de los puntos de vista del visitante y un compromiso con el público y sus exigencias" (Montaner 2008).

La civilización de la información y la comunicación parece así haber elegido entre las instituciones de la civilización industrial a fin de descubrir las aparentemente más tradicionales, los museos, y la idea misma de que son expresión, sometiéndolos a una profunda revolución de expresión y contenido, bien en lo que se refiere a su organización física, bien respecto a su razón social, que tiene que ver con las funciones histórico-patrimoniales de conservación, tutela, investigación y legitimación.

A las clásicas funciones básicas del museo de preservar la memoria, exponer objetos y acoger al público, se han añadido otras muchas, de las que algunas pasan más desapercibidas, relacionadas con fenómenos como la globali-

zación de los fenómenos artísticos y de los lenguajes de la arquitectura, el interés económico por la cultura, la ampliación del espacio turístico y la fuerte presión urbanística. Bob Venturi introducía entre esas funciones la didáctica, la de investigación, pero también el esparcimiento y la posibilidad de celebrar fiestas y ceremonias en un marco adecuado: en suma, pensaba en el nuevo museo como un espacio público total (Venturi 1987).

El museo es hoy un espacio polifuncional, que no respeta tipologías prefijadas sino que busca su propia unicidad, y que contiene elementos de la arquitectura de las bibliotecas, del espectáculo, de la administración, de los edificios destinados al comercio y la restauración.

Como escribe Roland Shaer en su historia del concepto del museo (1993), en el actual contexto social postmoderno el museo se está convirtiendo cada vez más en "un espacio público característico de una época donde lo espiritual y el consumo están inextricablemente entremezclados", y estas palabras compendian todas las contradicciones y los puntos de crisis potencial del fenómeno que estamos viviendo. No es en efecto nada fácil integrar las diversas misiones (llamémosles para simplificar inherentes al "sector del patrimonio" y al "sector del entretenimiento") que hoy se atribuyen a los lugares de la cultura, no solo por problemas de carencias estructurales sino a menudo también por falta de claridad sobre sus conexiones, que muchos viven aún en términos de contradicciones irresolubles.

La pregunta sobre las consecuencias de la "democratización" del arte nunca deja estar presente. Muy recientemente la ha vuelto a plantear Lev Manovich, uno de los más atentos estudiosos de los medios digitales, en las últimas páginas del libro en que se interroga sobre la posibilidad de supervivencia de las artes "tradicionales" como consecuencia de la extrema difusión de tecnologías que multiplican desmesuradamente las posibilidades de producción y de acceso de millones de usuarios, que adquieren, transfieren, transforman e intercambian diariamente millones de fotos, vídeos y audios. Su respuesta es clara: el desarrollo del arte contemporáneo en la época de la globalización no ha disminuido sino que se ha mantenido al nivel de los *social media* en la primera década de este siglo: "A partir de los años noventa otros muchos Países entraron en la economía global y adoptaron los valores occidentales en sus políticas económicas, y esto incluye el apoyo, la adquisición y la producción de arte contemporáneo" (Manovich 2010). A Manovich no le resulta difícil dar una relación de lugares emergentes, de Shanghai a Abu Dabi, donde los arquitectos más importantes del mundo, Frank Gehry, Zaha Hadid, Tadao Ando y tantos otros, han sido invitados a levantar museos con muchos más recursos de los que habrían tenido en Occidente. Esto significa que la idea del museo en sus realizaciones actuales cuenta con un gran poder de fascinación, hasta el punto de que ha sido adoptada también como propia por culturas remotas.

3. El enfoque semiótico: el museo como metáfora de la cultura

El museo es un objeto de gran interés para la semiótica. Campo de estudio de esta última son en última instancia las culturas, y el modo en que se articulan a través de textos, discursos, artefactos significantes, formas de vida, interacciones y situaciones, analizados a partir de modelos generales que puedan sacar a la luz sus diferencias recíprocas y específicas.

El museo fue utilizado como ejemplo de la heterogeneidad vital y constitutiva de la cultura por Yuri Lotman (1922-1993), en el célebre ensayo *La semiosfera* (1985). El museo es una forma que organiza y en la que se estratifican concreciones de sentido distintas, a través de la arquitectura, las obras, los objetos, los soportes, las señalizaciones, los textos explicativos y el comportamiento de comisarios, empleados, vigilantes y visitantes. En este espacio, las expresiones de subjetividades autónomas entran en contacto, se relacionan unas con otras, se traducen recíprocamente, entran a veces en conflicto, se limitan otras a coexistir, y con todo ello dan vida a un conjunto dinámico.

La idea en que se basa el concepto de semiosfera es aparentemente simple: si desde el punto de vista biológico el hombre, como cualquier otro ser vivo, para vivir tiene necesidad de una biosfera, esto es de un ambiente apropiado, del que él sea parte integrante y con el que pueda

mantener intercambios continuos, lo mismo ocurre en el plano cultural. Toda semiosfera en la que se articula el espacio global de la semiosis ha de contar con dos rasgos fundamentales, que son la necesidad de la *delimitación* y la característica de la *irregularidad estructural.*

3.1. El museo como semiosfera

El concepto de semiosfera parece hasta cierto punto superponible al de heterotopía que hemos visto antes. Una semiosfera específica para Lotman está siempre encerrado en unos límites respecto al espacio que la circunda, que pertenece a, o representa, otra esfera semiótica: esto es, debe manifestar una forma de *homogeneidad* y de *individualidad* o *personalidad semiótica*, rasgo característico de un conjunto, de un confín colectivo. Concepto clave en este sentido es el de *confín* o *límite*. El confín entre un espacio semiótico y otro es sin embargo un límite "poroso", permeable como la membrana de una célula, y que desde el punto de vista cultural es pensado como lugar de continuos procesos de *traducción*: "el confín semiótico es la suma de los 'filtros' semióticos de traducción. Pasando a través de estos, el texto es traducido a otra lengua (o lenguas) que se encuentran fuera de la semiosfera dada" (Lotman 1985). La función del límite de la semiosfera es, como la de cualquier membrana o película, limitar la penetración y filtrar y transformar lo externo en interno. En los casos en que el espacio cultu-

ral adquiere un carácter territorial, el confín asume un significado espacial en sentido literal, y se revela como un mecanismo amortiguador.

¿Cómo aplicar al museo estas consideraciones? Desde un punto de vista histórico, el museo nació como institución típicamente ciudadana (Lewis Mumford escribía que el museo es la institución más típica de la metrópolis), y ha definido su especificidad en relación con el ambiente urbano, proponiéndose frecuentemente como traductor de su cultura. Más allá de sus funciones, la de ser memoria monumental por ejemplo, su forma, que proporciona un primer y poderoso indicador del significado de su institución, ha ido armonizándose poco a poco con el rostro de la ciudad que lo alberga (como en el caso del MoMA de Nueva York) o alejándose totalmente de él, enfatizando su carácter de elemento excéntrico y extraordinario (como, también en Nueva York, el Guggenheim). Puede representar una ciudad en miniatura, como pensaba Giancarlo De Carlo, con calles, plazas y el arte como horizonte visual, o una ciudad dentro de la ciudad que sirve de alternativa a esta (Purini 2006); puede ser su centro focal, como de distinta manera lo son nuevamente el Louvre en París o el Guggenheim en Bilbao. Puede ubicarse en la ciudad consolidada, en el centro o en los barrios que hay que rehabilitar, como el New Museum en la Bowery de Manhattan o el Maxxi en Roma. O en las nuevas formaciones urbanas de nuestros días, como por ejemplo el Dia Art Center, trasladado a

cien kilómetros de Nueva York. Teóricos de la metrópoli contemporánea como Saskia Sassen o Manuel Castells observan que es precisamente a la arquitectura a la que hay que confiar la tarea de poner en primer plano el significado cultural del espacio como forma de vida y conseguir que la atención se traslade de las intervenciones sobre el espacio físico a las intervenciones sobre el llamado "espacio de los flujos" materiales e inmateriales que caracterizan nuestro tiempo. Flujos de trabajadores y de personas que se mueven incesantemente de un polo de interés a otro, flujos de mercancías, pero también y sobre todo flujos comunicativos, de información. En este sentido, el modelo espacial dominante en la era de la información debería plasmarse precisamente en los museos, en los palacios de congresos y en los nudos de comunicaciones: "lugares del imaginario cultural y de comunicación funcional, transformados por la arquitectura en formas de expresión cultural y de distribución de significados", en los mejores ejemplos, catedrales de la era de la información, metas de peregrinación en las que buscar el sentido del propio vagar. "Lugares de reflexión, en los que se expresa la fractura entre los edificios y la ciudad en su conjunto. La fallida integración entre esta arquitectura de flujos y el espacio público es una yuxtaposición de marcación simbólica y anonimato metropolitano [...] toda obra tiene su lenguaje y su proyecto, que no se pueden reducir a una función o a una forma, y cuyo significado final dependerá de cómo se relacione la

obra con la existencia cotidiana del espacio público urbano" (Castells 2004).

3.2. El museo como espacio de autodescripción cultural y metasemiótica

Una cultura, una semiosfera, para existir y sobrevivir en el tiempo necesitan de formas de autodescripción. Es evidente que el museo es una de las instituciones en que se delega este tipo de tarea. En este sentido es un espacio estratégicamente organizado que muestra los valores profundos que caracterizan el universo semántico de una sociedad o de una de sus partes, su especificidad (*cfr.* la voz "Cultura" en Greimas-Courtés 1979-86). Los objetos que acoge y preserva son *semióforos* (Pomian 1978), esto es, portadores de significado, en un sentido específico: aislados de las formas de vida en las que habitualmente circulaban o habían sido concebidos o realizados, no son solo "signos de sí mismos", sino también del más vasto conjunto cultural de que forman parte. Los objetos no entran solos ni por sí mismos en los museos: son seleccionados, organizados en colecciones y dispuestos en recorridos significantes en beneficio de un público, por sujetos colectivos y colectivos de sujetos (los expertos, los comisarios, etc.) en los que se han delegado oportunamente estas funciones de investigación, selección, instalación, puesta en valor, construcción de relaciones de sentido, comunicación... La puesta en marcha de un museo y

su gestión presuponen pues una compleja organización productiva, cuyos rastros enunciativos pueden ser referidos a un proyecto general articulado en varios niveles de pertinencia. De este modo, los museos muestran también el modo en que una comunidad, una cultura o una parte de ella piensan y tratan sus signos (Lotman 1973), construyen la relación entre "signos" y "realidad" (Greimas 1970). Entran de pleno derecho en el proyecto de un estudio semiótico de las culturas, consideradas en su diferenciación espacial e histórica, en sus relaciones entre localidad y globalidad. Son ejemplos del modo en que las culturas se representan y reflexionan sobre sí mismas (Landowski 1989).

3.3. El museo como espacio dialógico entre lenguajes y culturas

El museo es un espacio cuyo significado es el producto de la confluencia e intersección de lenguajes distintos, que colaboran en la producción de efectos de sentido unitarios y globales. Así, como hemos visto, en los principales niveles constitutivos del museo –estructura arquitectónica, colección de objetos, instalación, comunicación– participan elementos que entran en configuraciones analizables según semióticas distintas, transversales respecto a los lenguajes en sentido tradicional. Una semiótica del espacio no se limita a tomar en consideración las morfologías arquitectónicas, sino que las pone en relación con las posi-

bilidades de uso y los comportamientos que ellas hacen posibles, inducen o prescriben (Hammad 2001, 2006).

Lotman considera esta heterogeneidad interna constitutiva del espacio semiótico como una reserva de procesos dinámicos y uno de los mecanismos de elaboración de nuevas informaciones, elementos que remiten a subjetividades también muy diferentes entre sí y escasamente traducibles, aunque situadas en una relación recíproca de tensión dinámica que puede generar nuevos rasgos y recorridos de sentido.

El museo es un espacio semiótico de especial interés porque es también una de las instituciones donde, en el plano de la manifestación, el predominio del lenguaje verbal cede el paso a otras modalidades, ante todo y durante mucho tiempo centradas en el *mostrar* y en el *ver*: en nuestra cultura el ver guarda una estrecha relación semántica con el saber, *ver es saber*. Con esa claridad define Philippe Hamon el mecanismo de la exposición, y la superposición de lenguajes, textualidades y prácticas sociales que supone:

> Quien dice *exposición* dice predominio de la mirada, de sus placeres y displaceres específicos, dice espacio arquitectónico planificado de forma legible en función de un recorrido más o menos vinculante, dice presentación racional de colecciones de objetos, dice prácticas institucionales y sociales ritualizadas, y dice también ostentación de un saber y por tanto ejercicio que acompaña un lengua-

je explicativo, por una parte (la exposición explica), designativo y descriptivo por otra (la exposición muestra objetos etiquetados y seleccionados). No hay monumento sin memorándum, sin guía del recorrido. No hay buena exposición sin catálogo" (Hamon 1989).

Lotman, reflexionando sobre el problema de los "sistemas de modelización" o como diríamos hoy de los lenguajes que conforman la realidad, definía como primario el *lenguaje* considerado *natural*, gracias a su "sistematicidad evidente" (Lotman y Uspenski 1973). Él fue por otra parte el primero en afirmar que el lenguaje está incorporado al sistema de la cultura, con el que constituye una totalidad compleja y sin el cual no tendría sentido, y en reconocer la posibilidad local, en sentido histórico-geográfico, de formas de *predominio semiótico* de ciertos sistemas significantes respecto a otros.

Desde este punto de vista el museo se configura a su vez como un espacio de frontera entre semiosferas distintas, un lugar en que la mezcla de lenguajes puede conducir a procesos que favorezcan la aparición de nuevos lenguajes y nuevas comunidades. El museo es en este sentido un espacio de búsqueda y de elaboración, y también, tradicionalmente, el lugar donde se produce la legitimación y el reconocimiento del valor del arte. Hoy el espacio del museo parece manifestar una clara preponderancia de la relación dialógica arte/arquitectura. Si durante mucho tiempo la arquitectura del museo ha manifestado una

relación jerarquizada entre contenedor y contenido, teniendo el primero una función vicaria respecto del otro, la arquitectura reivindica hoy un papel coprotagonista. Lo que provoca una serie de interesantes resultados: más allá de los casos en que se da un equilibrio perfecto entre el museo y la colección que alberga, tenemos museos que se visitan sin prestar atención a lo que contienen, o museos que entran en competencia con lo expuesto en ellos. Progresivamente, el paradigma visual y espectacular ha sido sustituido por la búsqueda de mecanismos perspectivos de mayor alcance, donde la significación que se magnifica es la de la experiencia del espacio. Lo ha teorizado explícitamente, por ejemplo, Steven Holl, cuya obra más conocida en este terreno es el museo Kiasma de Helsinki, que lleva el nombre de un concepto fundamental de la teoría de las percepciones de Merleau-Ponty, fuente primaria de inspiración del arquitecto, como este cuenta en el libro *Parallax* (2000). Al entrar en un museo "fenomenológico", el visitante "debería quedar comprometido en una especie de experiencia mimética", no solo por la influencia de las distintas obras expuestas, "sino también por una influencia generada precisamente por el conjunto del espacio arquitectónico de la empresa museística, que acabaría por transfigurar el museo en una obra de arte total" (AA.VV. 2008).

Este significativo predominio es otra razón por la que nos ha parecido oportuno iniciar nuestro recorrido de lectura por el nivel arquitectónico.

3.4. El museo como espacio de relación y de traducción

El espacio del museo parece ser también necesariamente un espacio de traducción: con mucha frecuencia en las actuales discusiones actuales sobre los museos se lamenta tanto la falta de comunicación como su exceso. Hay quien se pregunta cómo un gran público muy a menudo ignorante de las sofisticadas dinámicas del arte o de la cultura puede realmente entrar en contacto con las obras expuestas, y se queja de un exceso de simplificación, de la búsqueda de efectos fáciles o por el contrario de un especialismo elitista. Hay quien se pregunta si no sería preferible un modelo de arte moderno como espacio neutro que un modelo relacional (Speroni 2002). Desde un punto de vista semiótico, nunca habrá en él identidad de códigos ni de memoria entre los *partners* de la comunicación, ni una comunicación transparente y plana es necesariamente la utopía que habría que perseguir. El aparato codificante es un conjunto complejo, que entraña no solo subcódigos generales sino también particulares, de grupo e individuales y supone por tanto una inevitable distorsión del sentido, una continua traducción del mismo. Como si esto no bastase es evidente que el valor de una comunicación no está en lo que se comparte en el punto de partida, sino en la posibilidad de confrontar las respectivas diversidades, las memorias y los lenguajes que no se comparten. La paradoja señalada por tantos estudiosos de la comunicación es que su valor reside en aquello mismo que la difi-

culta, lo que en último término la hace imposible, precisamente porque es en esa situación cuando se impone la necesidad de "traducir lo intraducible", generando así nueva cultura.

La cultura misma, por cuanto ofrece los medios de simplificación potencial, se presenta internamente como un mecanismo productor de complejidad, parece intentar continuamente alejarse de la comunicación elemental y unívoca –como puede ser, por necesidad, el sistema de señales de circulación–, para dedicarse a perfeccionar la comunicación artística y poética en sentido general, lo que equivale a decir la más "ambigua", la más difícil de transmitir e interpretar. En la semiosfera, sigue diciendo Lotman, "por algún motivo parece importante hacer lo que hay que hacer no del modo más simple sino del más complejo" (Lotman 1985).

Bibliografía

Abruzzese, A.-Colombo, F. (ed.), 1994, *Dizionario della pubblicità*, Zanichelli, Bologna.

AA.VV., 2008b, *Performing Museums*, *Lotus 134*, Lotus-Skira, Milano.

Ballé, C., 1996, "Le public: un enjeu des musées contemporains", en *Apothéloz...*, 1996, pp. 49-68.

Baudrillard, J, 1977, *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion*, Galilée, Paris.

Castells, M., 2004, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia.

Ciorra, P., Tchou, D., (ed.), 2006, *Museums Next Generation. Il futuro dei musei*, Electa, Milano.

Crimp, D., 1993, *On the Museum's Ruins*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass.

Damish, H., 2000, *L'amour m'expose. Le projet "Moves"*, Yves Gevaert Editeur, Gand.

Durand, J.N. (1821) *Précis des leçons d'architecture.*

Eco, U., 2001, "Il museo nel terzo millennio", conferencia, Bilbao 25 junio, www.umbertoeco.it.

Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

Foucault, M., 1984, "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, p. 46-49.

Greimas, A. J., 1970, *Du Sens*,, Éditions du Seuil, Paris.

Greimas, A. J., Courtès, J., 1979-2007, *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

Holl, S., 2000, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York.

Hammad, M., 2001, *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, PUF, Paris.

Hammad, M., 2006, "Il Museo della Centrale Montemartini", en Pezzini-Cervelli 2006, pp. 203-280.

Hamon, Ph., 1989, *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Corti, Paris.

Landowski, E., 1989, *La societé réfléchie. Essai de sociosémiotique*, Seuil, Paris.

Longobardi, G., 2007, *Manuale di progettazione. Musei*, Mancosu, Roma.

Lotman, J. M., 1973, "Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo", en *Ricerche semiotiche*, J. M. Lotman y B. A. Uspenskij (eds.), Einaudi, Torino, pp. 40-61.

Lotman, J. M., 1985, *La Semiosfera*, Marsilio, Venezia.

Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., 1973, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano (1975).

Malraux, A., (1947; 1951), 2006, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris.

Manovich, L., 2008, *Software Takes Commands*, www.manovich.net.

Marotta, A., 2010, *Atlante dei musei contemporanei*, Skira, Milano.

Montaner, J. M., 2008, "Musei del XXI secolo. Nuove tipologie, nuovi rapporti con i visitatori", en AA.VV., *Lotus 134, Performing Museums*, Lotus-Skira, Milano.

Pomian, K., 1978, "Collezione", en *Enciclopedia*, vol.3, Einaudi, Torino, pp. 330-364.

Purini, F., 2006, "Musei dell'iperconsumo", en *Corra-Tchou*, 2006, pp. 51-55.

Speroni, F., 2002, *La rovina in scena. Per un'estetica della comunicazione*, Meltemi, Roma.

Schaer, R., 1993, *L'invention des musées*, Gallimard, Paris.

Venturi, R., 1992, "Dall'invenzione alla convenzione", *Lotus International*, 72, pp. 72-75.

Zunzunegui, S., 2003, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Cátedra, Madrid.

www.casimirolibros.es

casimiro

Paul Valéry tenía razón: demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto, fatigan los ojos y la mente.

BIC: AC

9 788415 715535